

Reflexiones sobre el arte, a propósito de Heidegger

Reflections on Art, Regarding Heidegger

LEONARDO POLO

RECIBIDO: 16 DE JULIO DE 2018
VERSIÓN DEFINITIVA: 13 DE ENERO DE 2019
DOI: 10.15581/013.21.5-25

Resumen: Polo ha leído el ensayo de Heidegger *El origen de la obra de arte*, e intenta glosarlo insertándolo en el contexto de la tradición clásica (Platón, Aristóteles) de la filosofía del arte. En definitiva, la obra artística manifiesta el espíritu humano; que eleva al universo, activando potencialidades suyas que él no alcanza a desarrollar por sí mismo.

Palabras clave: Estética, belleza, obra de arte.

Abstract: Polo has read Heidegger's essay *The Origin of the Work of Art*, and tries to gloss it by inserting it into the context of the classical tradition (Plato, Aristotle) of the philosophy of art. In short, the artistic work manifests the human spirit; which elevates the universe, activating its potentialities that it cannot develop by itself.

Keywords: Aesthetics, Beauty, Artwork.

Comenzaremos¹ señalando algunas oscilaciones o ambigüedades que se plantean en la consideración filosófica del arte.

1. OSCILACIONES EN LA CONSIDERACIÓN DE LO ARTÍSTICO

La primera sería distinguir la estética de la filosofía del arte; pues estas dos denominaciones no son exactamente equivalentes. Heidegger, por ejemplo, no habla de estética sino de arte y de la obra de arte; la estética, en cambio, se refiere a lo artístico desde el punto de vista del sujeto. Según se haga pie en una u otra denominación, se podrán entonces establecer algunas consideraciones sobre el arte desde un punto de vista más objetivo, o bien desde otro más subjetivo.

Como estética, es decir, en orden al sujeto, el arte tiene que ver ante todo con lo sensible, con los sentimientos. Suponiendo que eso es lo que hay en el hombre de diferente respecto de las actividades racionales, las que dan lugar a la lógica, o respecto de las actividades argumentativas; y también respecto de las técnicas en general, que tienen una intención útil, pues con ellas se trata de hacer instrumentos. La obra de arte, aunque esté dentro de la acción práctica del hombre, de la *poiesis* humana, no tiene que ver con lo útil sino con lo bello.

Aquí nos encontramos con otro término problemático; porque la belleza es muy difícil de definir, ya que también hay cierta oscilación en ella. Con todo, si hablamos del arte, de la estética o de la obra de arte, la belleza es un asunto central.

Estéticamente la belleza sería algo que produce un placer especial: lo que agrada a la sensibilidad, a la vista (*quae visa placent*). En este sentido, no habría diferencias especiales entre la obra de arte como producto humano y la belle-

¹ Nota editorial: Ofrecemos aquí el texto de una conferencia que, bajo el título de Filosofía del arte, impartió don Leonardo en Piura, en la Universidad de Piura, en agosto de 1988. La conferencia fue grabada y su texto transcrito. Pero la grabación y transcripción estaban interrumpidas varias veces, también por algunas preguntas (que se han suprimido, puesto que las respuestas no apartaban demasiado del contexto), por lo que ha habido que retocar el texto en esos puntos; además, se han corregido algunas expresiones más propias del género oral, incluso coloquial, que del escrito; y finalmente, se han introducido los epígrafes que dividen su contenido, y alguna nota. Con todo, el contenido de este texto –no ya las ideas, sino incluso su formulación– se debe enteramente a don Leonardo; y se ofrece aquí bajo el propósito de *Studia Poliana* de ir editando los textos aún inéditos del maestro.

za natural, las bellezas no producidas por el hombre: como la de una puesta de sol, por ejemplo.

Si bello es aquello cuya aprehensión complace (*cuius apprehensio placet*), entonces podríamos pensar que sobre gustos no hay nada escrito; una tesis que se emite con gran frecuencia. La perfección artística sería asunto de gustos, y por lo tanto no se pueden dar reglas; pero entonces la misma posibilidad de enseñar arte se ve un tanto comprometida.

Y además, por otro lado, la belleza tiene otra connotación no sólo sensible, subjetiva, estética, sino también objetiva. Es el tema de si la belleza puede considerarse como una propiedad trascendental de todos los seres: el famoso *pulchrum*.

Además tenemos dos connotaciones distintas de la belleza: la propiamente sensible, y aquélla en la que la belleza tiene que ver con la verdad; pues es el esplendor de la verdad (*splendor veritatis*). Esto aparece muy claramente cuando se habla de la luz como metáfora de la intelección; entonces la belleza es el carácter espléndido, resplandeciente, magnífico de la verdad.

Si se tiene en cuenta este sentido de la belleza en la consideración de la obra de arte, entonces nos aparece la relación de la belleza con el bien. Éste es uno de los temas en que se expresa el sentido de la vida de los griegos: que lo bello es bueno.

A este enfoque se le plantea el problema de cómo es posible que una obra de arte sea temáticamente inmoral (en literatura, por ejemplo). Porque, si es así, ¿qué significa bello malo, o feo bueno? Una belleza sin moral, ¿qué cosa es? Es la cara vacía de que se hablaba en Tubinga; en el siglo XII hay una gran sensibilidad artística alemana que glosa este punto. ¿Estética sin ética? Existe una cierta perplejidad al respecto; y esa problemática subsiste aún hoy en día.

Otra dicotomía entre lo subjetivo y lo objetivo al hablar del arte la encontramos al considerar el estilo del autor y el contexto de la obra; aquí hay también ambivalencia.

Según una connotación subjetiva el estilo remite al autor; a partir de él se puede desembocar en una psicología del arte. Pero entonces ya no estamos en el nivel trascendental de la belleza, que es más bien objetivo. En cambio, desde el punto de vista subjetivo, el modo como se afronta la plasmación de una obra presenta unos rasgos característicos de su autor: su estilo artístico.

Aunque también, por otro lado, hay varios estilos distintos. La obra de arte, se dice, es histórica; pues se han dado diversas maneras de hacerla, distintos tipos, muchos estilos. Hay cambios en el estilo, y diferentes estilos en la cul-

tura; por ejemplo: estilo del arte chino, clásico, gótico o barroco, etc. Ahí hay como una huella de la cultura en la obra; una diferenciación suya, por la que se plantea en la historia del arte el asunto de que la obra de arte tiene un entorno. Spencer, cuando establece una diferenciación entre las culturas, ve una cierta correlación entre los distintos aspectos de ellas, y entre esos aspectos está el arte; por ejemplo: el arte árabe tiene que ver con otros aspectos de la vida de la época². Por tanto, el arte está contextualizado, se engloba en la cultura.

Además, hablar de estilo tampoco es algo muy preciso, o exacto. Con esa noción, la remitencia al sujeto, al autor, se hace de una manera un tanto genérica. Se formula una teoría del arte de acuerdo al artista, a la capacidad que cada hombre tiene; y entonces varía la genialidad, la idiosincrasia, la particularidad del agente. El artista sería entonces un tipo humano. El santo, el científico, el artista son tipos humanos. Sí, pero entonces, cuando se habla de estilos no tiene entero sentido hablar de genio individual, porque desde otro punto de vista el estilo está marcado colectivamente, es el de una época, no es propiamente personal.

Por otra parte, esa diferencia entre lo productivo, el producto objetivo, y lo subjetivo del arte se complica todavía más con otra consideración. El producto artístico, desde el punto de vista de la genialidad, es problemático; porque siempre cabe la pregunta de Aristóteles: ¿qué es más perfecto: tocar una cítara o escucharla? Evidentemente, si la belleza es aquello que agrada a la vista, lo característico del arte es la contemplación. El arte está más para el que lo contempla que para el que lo hace. Aristóteles dice que oír es una operación más perfecta que hacer música, porque esto último es práctico. Pero esta observación a algunos les parece sesgada; porque lo que les merece más atención es la fuerza creativa de la obra, que va por otro lado que la capacidad de contemplarla, la cual es posterior a la obra. Si la cultura tiene que ver en general con la producción humana, parece que esa apreciación de Aristóteles es sólo parcial; y, sin embargo, la contemplación estética es también digna de atención.

A su vez todo esto tiene que ver con otro tema, que es si el arte imita a la naturaleza; si la genialidad artística tiene modelo o no lo tiene. Porque el arte tiene unas características subjetivas tales que son irreductibles: es la creatividad. Pero, si la creatividad sale de dentro del artista, se alimenta de sí misma, y entonces ya no imita al modelo.

² Nota editorial: Por ejemplo, con el cultivo de las matemáticas; pues los revestimientos mozárabes están ligados al desarrollo de la trigonometría y del estudio de las cónicas.

Evidentemente el carácter mimético del arte es una idea platónica. Suponiendo que la obra de arte es, como dice Platón, sensible; y suponiendo que es una imitación, entonces es como un sensible elevado al cuadrado, reduplicado; y entonces se cae en una progresiva degradación desde el mundo ideal: el artista se aleja de las ideas. Ésa es una de las apreciaciones de Platón. Si el arte es imitativo de la naturaleza, entonces el arte tiene unos cánones; y así no se puede crear belleza.

2. ARTE Y ESPÍRITU

Pero hay otra apreciación de Platón en la que no considera que el arte se degrade así. Porque la belleza es un modo de engendrar, al elevarse el hombre hacia lo ideal. La belleza la produce el hombre en este nivel. Es una tesis que merece atención.

Por ejemplo, hacer una teoría del arte culinario no es trivial, igual que hacer vino; ¿es el vino una obra de arte? Sí señor. Pero, ¿eso quiere decir que no está hecho para bebérselo? No; es que el hombre no puede conformarse con lo útil; desde él se eleva a lo bello. Uno de los seminarios de *Empresa y Humanismo* versó sobre “La estética y la empresa”. Dos cosas que parece que no tienen nada que ver, pues no hay nada más prosaico que un comerciante. Sin embargo no es así: hay conexión; y la prueba es la publicidad: convencer a la gente es un arte; para publicitar hay que hacer estética. También un automóvil es una obra de arte, no cabe duda. ¿Es sólo una obra de arte? No. Si lo comparamos con un cuadro, la diferencia salta a la vista.

Entonces uno piensa que no se puede hacer nada sin que aparezca lo bello, sin belleza. Sí esto es así, apreciamos que, en la conducta práctica, en todo lo que el hombre hace con sus manos, lo que aparece es el esplendor de su espíritu. Por eso, si en la preparación de la comida no hay arte, eso no es enteramente humano.

El hombre pone arte en todo lo que hace, si lo hace éticamente. El moralista sí puede decir: cuando el hombre obra mal, la posibilidad de comunicar el brillo humano a lo que se hace es inferior, o escasa; en el lenguaje ordinario solemos hablar entonces de algo que no tiene ningún brillo.

Este problema sale en la obra de Lewis *Cartas del diablo a su sobrino*: cuando el tío le dice al sobrino que aquél que se ha convertido a la fe tiene una idea idealizada del cristianismo; y añade: ya verás cuando vaya a una iglesia y vea a unas viejas que huelen mal, al sacerdote que no se ha afeitado, etc.; ya verás

entonces. ¡Cuando el cristianismo tendría que ser lo más bello que hay! Porque el reflejo espiritual en lo sensible de lo cristiano debe ser más intenso que cualquier otra cosa.

Por ejemplo: la belleza de la liturgia. Flaubert, temperamento especialmente dotado para el arte, decía que empezó a entender el cristianismo a partir de la belleza de la liturgia. La liturgia es muy bella en *Notre Dame*, en el Vaticano, etc.; eso es una cosa que conocemos bien.

También el atuendo personal es asunto de belleza: un terno puede ser bello. ¿Cuándo se dice que es bello? Cuando transparenta al espíritu.

Así arrojamus luz sobre un tema que resultaba resbaladizo; ahora las cosas empiezan a ordenarse. Hay un arte culinario, ciertamente; se pueden escribir tratados al respecto. ¿Hay inmoralidad en el comer?, ¿cuál es una forma inmoral de comer? Pues el modo de comer de los romanos decadentes: comer por comer. Ahí se ve que, por muy bien que se coma (si se come así es porque place), eso está desconectado de la moral, y entonces no es plenamente humano.

Es decir que la inmoralidad en el arte, desde este punto de vista, en tanto que implica un sentimiento de agrado, se da cuando falta la cualificación espiritual: que es racional, pero llega a lo infrarracional. Es sumamente importante la cualificación espiritual para que el hombre no se olvide del carácter funcional de sus actividades naturales, y no tome el placer sensible sólo como tal. Hay una semejanza en el tema de la píldora; porque tampoco la función reproductiva humana es meramente animal. Desde este punto de vista la inmoralidad del arte está en su desnaturalización. No se trata de la *mimesis* platónica, sino más bien de otra cosa: del resplandecer del espíritu en las actividades naturales.

Al hablar de las funciones biológicas, tan ligadas a lo natural, vemos que esto es así. Si habláramos del cuerpo glorioso sería otra cosa; porque las que llamamos funciones carnales resultarían un pálido reflejo de un espíritu tan elevado. Pero en este nivel en el que estamos, ya podemos aclararnos. Si separamos lo que tiene de espiritual la función respecto de su carácter natural, entonces se produciría el divorcio entre moral y estética. Pero eso lo podemos hacer precisamente porque el esplendor del espíritu en lo sensible no deja de ser un resplandor, atractivo; y nos podemos dejar seducir por él.

El hombre, decía Aristóteles, es incontinente porque tiene *logos*. Si hay desorden sensible es porque el hombre tiene *logos*. ¿Por qué? Aquí nos encontramos con lo que tiene la estética de inmediatez. El reflejo lo tenemos ahí dado, y nos podemos dejar cautivar por él. No nos dejamos cautivar por lo que el hombre tiene de animal, sino por nuestra propia sensibilidad, por nuestras

funciones corpóreas, en cuanto que no son meramente animales; por eso el espíritu puede querer alcanzarse, lograrse, recobrase ahí, en ese nivel.

El sentimiento como forma de captación no es mediata sino inmediata. Así, en la filosofía existencialista se quiere captar la propia existencia sin la mediación objetiva del pensamiento, y entonces se recurre al sentimiento. Pero considerando el asunto desde la manera clásica, hay que decir que el tema de la inmediatez es mucho más importante de lo que se piensa; porque es ahí, en su esplendor sensible, donde el espíritu está inmediatamente. En último término, el espíritu respecto de sí mismo es más mediato que respecto de su resplandor en el cuerpo; por eso el desprecio del cuerpo es un error total, y no es cristiano. El dualismo maniqueo en virtud del cual el espíritu se aísla del cuerpo no es correcto ni cristiano.

Cuando subimos en la escala de la sensibilidad, nos encontramos con el oído; y decimos que al oído no le basta con los ruidos, porque el oído humano no es el del animal; y por lo tanto, el hombre hace música. La música es posible porque el oído humano no es el oído animal. Por lo tanto, hacer música es natural al hombre. De modo que el arte no es extranatural y tampoco es una imitación de la naturaleza, es mucho más que eso.

La segunda sugerencia de Platón va por aquí: cuando aparece la noción de Demiurgo, entonces sí, entonces encontramos el orden, la dirección hacia lo ideal. Lo que pasa es que el Demiurgo es un mediador entre el cosmos *noetós* y el cosmos *aíscetós*, un mediador que contempla y plasma. Pero se podría decir que lo que Platón llama Demiurgo no es exactamente lo que Aristóteles entendía como actividad artesanal o productiva.

De entrada, lo que ocurre es que hay un reflejo, una iluminación del alma espiritual en lo sensible. Y eso permite que el alma espiritual se capte inmediatamente en eso sensible. Por eso la demostración de la espiritualidad del alma se puede hacer siguiendo este camino estético: se demuestra que el alma es espiritual porque el hombre come cocinando. Si lo piensan un poco verán que eso sería imposible si el hombre fuera sólo corporal, sensible.

Sucede que, en cuanto que algo domina a otra cosa, como el espíritu al cuerpo, le cambia un poco su índole propia, en el sentido de que la eleva; pero también la utiliza. En definitiva, ya no se trata sólo de estética (ni tomada desde el punto de vista del sujeto, ni tomada como sólo sensibilidad) sino que se suelda con la belleza de la obra de arte, en sentido objetivo; y puesto que además, en tanto que lo espiritual se refleja en lo sensible, lo usa: le presta un valor que de suyo no tiene.

El caso más claro de esto es la imaginación. La imaginación, dejada a sí misma no produce más que imágenes (mejor no produce nada, sino que objetiva imágenes, que no es producir: las imágenes no son un producto, son objetos imaginados). Pero en cuanto la imaginación es investida por la inteligencia, entonces se hace simbólica y se torna productiva, creativa.

La imaginación desde el punto de vista funcional es previa a la inteligencia, en el sentido de que el intelecto agente procede a la iluminación de lo sensible, del fantasma. Pero en cuanto se ejerce la primera operación, y se alcanza el hábito abstractivo, entonces se empieza a controlar la imaginación. Eso lo dice Tomás de Aquino: que como lo propio de la inteligencia es iluminar el fantasma, cuando no hay fantasma lo crea, lo produce. Luego la elevación de lo sensible por parte del espíritu, de lo intelectual, en este caso por parte del primer hábito intelectual, presta a lo sensible un valor artístico, en el sentido de *poiético*.

Es evidente que la cocina es *poiética*: la cocina tiene una obra externa. Da lugar a una obra externa, porque la nutrición es humana y conlleva también todo el aparato psíquico unido a ella; si no, no se podría producir la preparación de los alimentos, lo único que se daría es el salto para coger la presa, lo que hace un león. En cambio, hacer una compota es hacer algo, y una compota es una obra de arte.

Así apreciamos que el arte es una cosa humana. ¿Cómo es el arte del ángel? Seguramente habrá un arte angélico, pero evidentemente sin estética, independiente de una naturaleza orgánica. ¿Qué necesidad tiene el ángel de crear una obra bella si él es sólo espíritu, es una sustancia sólo espiritual y no tiene una dimensión de su ser que elevar hacia el espíritu? Aquí nos aparece el carácter estrictamente humano del arte.

3. LA UNIDAD DE LAS ARTES EN LA VIDA HUMANA

Por eso el arte no es artificial, no es una actividad lujosa en el sentido de que el hombre es sólo hombre, y de vez en cuando se puede complicar y lanzarse por unos senderos peculiares, los del arte; no, no: el arte está incrustado en la naturaleza humana. El hombre no es un ser que corree como un animal, el hombre habita: está en el espacio y en el tiempo como hombre; y por tanto como un ser espiritual. De aquí que el arte esté vinculado con lo pragmático de la vida humana.

Si se considera una obra de arte aislada (por ejemplo, una pintura sin la arquitectura) se descoloca; en cambio, la pintura mural –por ejemplo– es algo que

se coloca en una habitación. La consideración aislada de la obra pictórica introduce cierta confusión, lo que a mi modo de ver es algo reductivo. Aquí nos aparece un nuevo tema: la unidad de las artes en la acción práctica del hombre.

Por ejemplo, lo que ocurre con el dar una clase; a veces uno no tiene que prepararla, porque la tiene ya preparada: con entrada, medio y final. Hay un género literario que es la conferencia –a mí me produce una cierta incomodidad–, que es una intervención oral, como otra es la retórica forense (lo que hace un abogado en un juicio penal). Eso se puede hacer bien o mal, y tiene una carga artística. El modo de dictar una conferencia es: anunciar lo que se va a decir, decirlo y recoger lo que se ha dicho; si no se hace así, no se hace bien. Evidentemente, esto comporta un estilo, según el cual hay conferenciantes espléndidos.

La lección debe tener algo de esto; aunque, como está dentro de un curso, lo artístico debe ser el curso entero. Pero no cabe duda de que hay arte en la misma coherencia del discurso, de tal manera que se presente inteligible; eso es lo que el pedagogo le puede exigir al profesor. En definitiva, no ser ininteligible: no hacer de la falta de explicaderas del profesor un problema de entendederas del alumno.

Ahora bien, si se acentúa demasiado eso, si se pone el énfasis sólo ahí, en las formas, también resulta que se pierde el contenido, la sustancia. Uno puede salir maravillado por lo oído, pero luego preguntarse ¿qué hay aquí de fondo? Nada. Una belleza aislada, a costa del contenido, puede ser extraintelectual, sólo sensible; y entonces es una belleza hueca, una cara vacía; y eso se nota.

El hombre es un animal con *logos*, pero el lenguaje es sensible, es *poíesis*. El proceso mental no es *poíesis*, sino que tiene que ver con la verdad; pero como se tiene que decir, entonces aparece el lenguaje. El lenguaje no es el pensamiento, sino una especie de derivado suyo a través de la imaginación, mediante ciertas construcciones. Eso se ve incluso más en la prosa; una buena prosa vale por una poesía, tiene más mérito quizá que la buena poesía, que conste. Lo que pasa es que en la poesía lo espiritual está en forma de anhelo: se trata de un puro trato de las palabras. Y por lo tanto lo que hace la poesía es trabajar las palabras de un modo simbólico; ese carácter simbólico no es la referencia directa del lenguaje en la prosa.

Ahora bien, una belleza hueca, sin contenido, puede ser poesía, pero no es pedagogía. El buen pedagogo debe tener en cuenta más cosas. ¿Hay que recordar esto a la gente que se dedica a la enseñanza? Sí, hay que recordárselo: el contenido de las clases debe prepararse para decirlo bien.

La prueba de que una cosa está bien dicha, de tal manera que no sea hueca, es la transcripción. Platón dice que la diferencia entre lo escrito y lo hablado es precisamente que lo escrito es mudo; y por lo tanto lo que se ha dicho no está asistido por eso que tiene el lenguaje oral: el acento, la entonación, las pausas, etc.

Por eso, saber leer un texto no es nada fácil; porque quien lee en voz alta un texto, puede no entenderlo. Es muy difícil, y hay muy poca gente que lo sabe hacer. Si no, vean ustedes a los locutores de televisión: que leen maquinalmente; pero transformar el texto escrito en lenguaje hablado es muy difícil. Los locutores, a veces, se parecen a los artistas de teatro.

El teatro, por su parte, es un arte espléndido, que plantea una paradoja tremenda. ¿Qué es lo que está haciendo el actor? Lo mismo que un director de música: está cogiendo una cosa escrita y transformándola en acción con dicción.

Todas éstas son cuestiones que plantea la reunión de las artes. En ella aparecen una serie de problemas en los géneros artísticos muy complicados.

Por ejemplo, en la arquitectura. Es evidente que hay arquitectos malos. Tienen que hacer un aula, que no es una habitación como las demás, y sin embargo hacen cualquier cosa; eso es liquidarse gran parte de la estética. A mí el aula que me gusta para exponer es el anfiteatro: en él se hace un diálogo real con el interlocutor, cara a cara; y cuanto más se acerca el diálogo a la relación yo-tú, y cuanto más se aleje de la relación yo-él, más diálogo cara a cara hay. Un aula larga no permite el diálogo yo-tú. Por eso el anfiteatro griego es lo más adecuado para la disertación (los griegos tenían un gran sentido del arte).

Análogamente, una basílica cristiana es una cosa verdaderamente asombrosa. Está calculado todo de manera que hay una idea directiva. Por ejemplo, la distancia de las columnas, la anchura y su relación con el largo; porque en la basílica las columnas tienen que ver con el ritmo del paso, el paso se acompaña con las columnas. Si las columnas se ponen de otra manera, entonces hay que andar más de prisa o más despacio. Para que el paso sea el de una procesión litúrgica entonces la distribución de las columnas es una, y si es otra todo sale desarticulado; en muchas iglesias modernas la liturgia antigua no sale bien. La columnata marca un ritmo; porque las medidas no son al azar, sino que tienen que ver con el paso humano, y el paso del clero es distinto del de un desfile militar.

Los mosaicos también: deben estar colocados de determinada manera y deben ser de determinados colores. Me estaba acordando de una basílica de Palermo que es algo increíble, hecha por arquitectos árabes con directores

cristianos. Luego va uno a la mezquita de Córdoba, y eso es una selva de columnas, que no permiten la procesión; es otra cosa. Eso de que el arte musulmán, sus basílicas, tiene que ver con la cueva³, la verdad es que hay que verlo y estudiarlo, repensarlo.

Seguramente hoy no hay un arquitecto que sepa hacer basílicas; y además, teniendo en cuenta la liturgia actual, la basílica tampoco tendría mucho sentido. Porque también es distinto cuando la misa se dice cara al pueblo o al revés; es decir cuando el oficio termina en el altar o cuando el altar refluye: eso pide dos organizaciones espaciales diferentes. Hacer una iglesia cara al pueblo y otra al revés es hacer dos iglesias distintas, dos construcciones arquitectónicas diferentes. Si el arquitecto que hace una iglesia no tiene en cuenta esto, no le sale la iglesia. O no le sale la iglesia pensada con la idea de que lo que hace el sacerdote es un punto de escape hacia la trascendencia, detrás del cual van los fieles; y ésa es la iglesia que preside el obispo cuando no está cara al pueblo. Una nave gótica es para eso; ésta es una cosa central en ella, litúrgicamente es así. Si en una nave gótica alguien quiere hacer una misa cara al pueblo, entonces resulta extraña la nave gótica.

Lo mismo pasa con un edificio de aulas, que no puede ser como un laboratorio. El arte, aunque tenga una fase separada de lo práctico, al final tiene que unirse a lo práctico. Por eso digo que la pintura, lo mismo que la escultura no son artes menores, separadas; sino que tienen que estar integradas en la arquitectura, y si no se transforman en otra cosa. ¿Van viendo la unidad de las artes?

Fijémonos también en los frescos, en los murales, que rodean un entorno. Piero della Francesca me parece un artista espléndido en pintura mural. El Escorial, con pinturas murales del Greco, me parece también una cosa tremenda.

De todo esto surge el estilo académico; que hay que tener en cuenta, aunque sin dejarse atrapar por él. El academicismo, cuando es aparente, me molesta; pero desde el punto de vista de su articulación con la gestualidad, encaja.

De modo que un aula tiene que ser de una manera, la suya propia. También la indumentaria tiene su propio modo de ser, que no se puede descuidar. Si no, todo eso estaría en desacuerdo con el hecho de que uno esté haciendo

³ Nota editorial: La cueva de Hira, donde dicen que Mahoma recibió las primeras revelaciones de Alá; o la cúpula de la roca, desde la que dicen que Mahoma ascendió a los cielos, y que es la primera basílica árabe.

algo bastante serio. El enseñar a un nivel universitario no es una trivialidad, es asunto serio; tan serio que de esa actividad depende que un país vaya bien o vaya mal. Si la universidad está en baja, el país va mal; uno de los factores que más tira para arriba de un país es la universidad. La universidad no es una institución cualquiera. Por eso, el estatus de su profesorado es algo que hay que cuidar, y por eso también el salario no es indiferente. Sin cierta dignidad se refleja mal la importancia de la función, y la dignidad en la miseria no sale bien parada. ¡La falta de medios, claro! Pues hay que luchar contra ella: hay que intentar la suficiencia de medios, porque si no aparecen deficiencias por todos los lados; y así ¿cómo se puede formar a la gente? También hay que cuidar los libros. El libro es una cosa muy seria: desde el idioma en que está escrito, hasta si plantea bien el estado de la cuestión, etc. Tampoco es una cosa substancial, pero muestra cariño a su función docente quien cuida los libros.

El asunto del arte, en suma, no es baladí. El arte es una cosa tan humana como puede ser el amor, el conocer, etc.; pero hay que ordenar sus distintos aspectos. Tenemos que terminar de formular una teoría del arte que permita reunir la estética y la obra.

Nos hemos referido a algunas artes, pero no hemos dicho nada de la danza; de ella les hablaré en las clases sobre Nietzsche. Porque ahí la danza es lo dionisiaco, aunque deba completarse con lo apolíneo; algo parecido a lo que pasa con el rock-and-roll, en el que lo que falta es Apolo, el *logos*.

El enfoque clásico, el aristotélico, que no sólo está en la *Poética*, apunta a que el arte es propio del hombre, de un animal con *logos*; sin *logos* no habría arte. Aunque tampoco sin sensibilidad habría arte.

Veamos ahora esto.

4. ESTETICISMO

El arte podría ser también una tentación para el espíritu. Aristóteles, en la *Retórica*, afirma que sólo hay incontinencia en el hombre, en el animal con *logos*. Esa incontinencia se produce cuando el *logos* quiere desarrollarse a través de la dotación sensible. Y si su afán de infinito lo lleva a lo sensible, entonces se produce un desorden: porque ese requerimiento de infinitud propio del espíritu, el cuerpo no lo puede satisfacer.

Hay una manifestación del espíritu en el cuerpo, en el sentido de que el hombre no es meramente un animal. Hay un reflejo del espíritu en el cuerpo, y eso se ve —como hemos dicho— en la imaginación simbólica. Eso es el carác-

ter *ab extrínseco* que tiene el arte. Una actividad así, espiritual, produce arte a la fuerza, es artística de suyo.

Pero, como hay incontinencia, si el espíritu trata de lograr su anhelo de infinitud a través de algo que no es susceptible de infinitud, entonces plantea un reto al esteticismo. No sólo que lo inmoral es lo antinatural; es decir que la estética no está separada de la ética, en tanto que no se separa de la naturaleza. El esteticismo es un reto mayor que éste.

En el fondo ocurre que el espíritu trata de captarse sin mediaciones, a saber: en ese reflejo suyo en la sensibilidad, que es lo que tiene el arte de inmediato. Se puede describir el arte desde este punto de vista: el modo no mediato de referencia a lo absoluto o a la trascendencia. A veces, cuando se pasa una crisis ética o de pensamiento, cuando el espíritu en su propio despliegue vacila, entonces queda la apelación al sentimiento, o al arte concebido como inmediatez. Los sentimientos son cierta inmediatez; debido al propio funcionamiento de las facultades sensibles, que ordenan su misma disposición hacia su ejercicio. Por eso, también se produce en el orden sensible esa inmediatez que es lo estético, lo artístico; y que tiene un carácter inmediato, por el que se presta a la incontinencia.

Dicho de otra manera, cuando se duda de la capacidad humana respecto de lo absoluto, de la trascendencia intelectual o de las facultades humanas espirituales, entonces se recurre a la estética. Esto es muy actual, y por eso hoy la estética está tan de moda.

Forzar la mano, tratar de que ese inmediatismo estético se constituya como una manifestación suficiente de lo espiritual, eso es una pretensión irrealizable. El ejemplo es Paul Valéry. Es un poeta francés de un esteticismo notable, y que está extraordinariamente relacionado con el estado francés. Yo creo que es uno de los artistas que más pone de manifiesto esto que digo, precisamente por ese inmediatismo, que a veces no es reflexivo. La actividad artística no siempre es vivida de forma reflexiva por el artista, sino que a veces obedece a un desencadenamiento espontáneo, y entonces el autor se sorprende de sí mismo como también sorprende a los demás. Entonces es una persona rara, en el sentido etimológico de la palabra: poco frecuente.

En Valéry hay una cierta reflexión sobre el arte. Es un artista muy intelectualista, que por ello desconfía profundamente de lo sensible. Los testimonios de Valéry en su propia vida, su expresión artística, son algo sumamente revelador. Creo que Valéry es bueno para una crítica del arte (yo me fío más de estos críticos artistas, que de los que ven el arte desde fuera; y pienso que

hay ciertos artistas, como éstos, que son capaces de una buena crítica). Valéry cuestiona la estética, en cambio Kandinski es un pintor que ha escrito sobre la actividad artística con gran beneplácito.

En el caso de Valéry, su reflexión le lleva a una desesperación respecto del arte. Valéry, al final de su vida, deja el arte. Toda su vida estuvo dominado por el problema de si la producción artística tenía un sentido; precisamente porque se resiste mucho a él, es decir, porque desconfía de la sensibilidad. Y claro, el arte intelectual, en cierto modo es una imposibilidad. Por mucho que se trate de tomar la fuente del arte en el espíritu, es evidente que el carácter específico del arte hay que buscarlo a través de algo más íntegramente humano, de lo biológico, de lo sensible. Y en esa tesitura crítica, Valéry es un testigo excepcional. Hasta qué punto no se puede hacer un arte intelectualista; y, cuando se pretende, se produce un desgarramiento, y al final una descalificación del arte. El arte no da lo que el espíritu pide. Por eso Valéry es en cierto modo un artista no esteticista, porque sospecha del arte. Si el arte fuera de otra manera..., pero con ese cauce sensible, no cumple con el anhelo de infinitud. Es decir, hay una cierta frustración, una pretensión imposible. En cambio, en Kandinski, no. Aquí hay una captación y una cierta aceptación del valor que tiene la sensibilidad para ser vehículo de expresión del espíritu. Por tanto, tenemos una fenomenología bastante clara de dos actitudes distintas, que se podrían deducir del planteamiento que hemos hecho.

Sin embargo cabe la incontinencia artística, que conduce a pensar que el arte es la única forma de comunicación: el esteticismo. Se puede pensar que la ontología misma se reduce a poética. Cuando se quiere dar al arte un valor ontológico, entonces no hay manera de evitar la incontinencia del esteticista; que es una persona reducida a un solo ámbito, excesivamente sensible. En cuanto uno le da vueltas a la dimensión estética del arte, puede decir esto; porque el arte muestra la dotación sensible humana, en cuanto iluminada por el *logos*, en cuanto que refleja al sujeto espiritual.

Hay gente muy bien dotada para el arte, como los italianos: grandes esteticistas, con un gran sentido de la belleza. Yo me acuerdo de una conversación que tuve con un matrimonio italiano: él era el director de Villa Borghese, y tanto como su mujer eran unos fanáticos del arte. Me presentaron a ellos como un joven filósofo español, y todo fue bien hasta que salió el tema del arte. Entonces noté una cierta reluctancia cuando me referí a que la total dedicación al arte no me gustaba; y, al oírlo, cambiaron de gesto, y dijeron: éste es un bárbaro. Como buen español, ante los italianos teníamos fama de ser guerreros brutales.

Les estoy presentando la manera de enfocar el esteticismo, manteniendo a la vez un valor revelador en el arte, según un modelo de Aristóteles que reaparece en el planteamiento heideggeriano, centrado no en el valor de la actividad del artista, no en la dotación subjetiva, sino en el término, en el producto, en la obra de arte.

5. HEIDEGGER: EL ORIGEN DE LA OBRA DE ARTE

La obra de arte, dice Heidegger, abre un mundo. El arte es el brotar originario; si hay un nacer, un surgir originario, ése es el origen de la obra de arte. Eso quiere decir algo así como lo siguiente: que la obra de arte se hace desde sí. Con ello, la estética en Heidegger ha desaparecido.

Esto lo trata en su espléndido estudio: *El origen de la obra de arte*; son unas 60 páginas, editadas por Heidegger en el libro *Sendas perdidas*; sendas, los caminos que el hombre pretende trazar en donde no hay orientación, donde todo es tupido. Es lo que hace el leñador, desbrozar; pero las sendas se pierden. Los caminos del leñador son una apertura, la transitabilidad del bosque; pero luego se pierden, no van más allá: son caminos que no atraviesan el bosque. Evidentemente, aquí hay un sentimiento de perplejidad, de preguntas y respuestas, de lanzarse por caminos que se agotan: el título del libro es simbólico; y allí está incluido ese estudio sobre la obra de arte: porque ése es el camino más claro, el camino que menos se pierde. Pero bien entendido que ese camino es la obra de arte ella misma.

El arte surge precisamente porque es originario. El hombre no es más que un guardián de eso, el hombre sólo es el pastor del ser⁴. La obra de arte no se debe a la inspiración humana, sino que la obra de arte se debe a sí misma; eso es un camino, pero también una extrapolación. Como si tuviéramos ahí una cosa que propiamente hablando no sería una cosa, sino una lucidez: un iluminador desde sí mismo. En *El origen de la obra de arte* el origen no es el hombre, sino que está en la obra de arte. Esto a primera vista podría parecer una mala ocurrencia, como una obra de arte sin autor. Pero pensémoslo.

¿A qué se parece esto? Se parece, evidentemente, a la *physis* presocrática. Hablar del origen de la obra de arte sería entonces una cosmologización de la obra de arte. La obra de arte es de suyo, independiente; el hombre no hace más que ser su instrumento. Es una especie de naturalización, una vuelta al

⁴ Es la idea de la *Carta sobre el humanismo*.

mundo presocrático. Lo mismo que Nietzsche es una vuelta a los presocráticos, esto de Heidegger también. Volver al origen de la filosofía es, en cierto modo, conservadurismo: recorrer la genealogía al revés; eso de deconstruirlo todo y volver al origen está aquí.

Lo que pasa es que la manera de describir esto por Heidegger es extraordinariamente hábil y lúcida, y eso es lo que le da valor, lo que la hace por lo menos entendible. En la obra de arte se produce la distribución de los cuatro elementos o factores que en este momento de su producción interesan a Heidegger; se conoce como la cuaternidad: tierra, mundo (cielo), mortales, Dios (inmortales). La obra de arte es aquel salto, aquel surgir, aquel brotar que abre un mundo. Entonces Heidegger señala la tierra, que es la madre primordial del surgir.

Hay un deseo en Heidegger de ir más allá de Nietzsche, de hacer una ontología que no sea una destrucción positiva de ella, que no la machaque, sino un pensar el ser de manera que ni el poder ni el valer sean elementos decisivos en él. Nietzsche ha fracasado, porque, en su intento de superar la metafísica, interpreta el ser desde el punto de vista del valor. Ahora hay que hacer una ontología que deje atrás el valor.

Esto está expresado por una palabra alemana muy difícil de traducir: *gelassenheit*. ¿Qué es? Unos han dicho que es serenidad, porque la palabra *lassen* significa algo así como dejar, abandonar. Es como la paz, un estar más allá de la angustia; es como una mística de la humildad. Con la *gelassenheit* puedo hacer una interpretación de la obra no como un poder mío, o como algo a lo que yo doto de valor. ¿La obra vale? No: la obra es un ser mostrativo desde sí, de diferencias no estridentes, sino tranquilas. Si todo está en paz, sin disensiones internas, ¿qué pinta el valer ahí? Porque resulta que todos los miembros o elementos son iguales, indiferentes. El brotar de la obra de arte no es una pretensión, como el decir: aquí estoy yo. Sino que es una manifestación, una convocatoria, una reunión de factores pacíficos, en la que las diferencias son tranquilas. Hay aquí un intento de ontología, en el que las diferenciaciones de los entes hay que tomarlas con paz.

Heidegger seguramente atiende a una de las frases de Nietzsche que más le han llamado la atención, aquélla en la que Nietzsche dice que “hay que terminar con la venganza”; es muy complejo lo que Nietzsche quiere decir con esa frase. En el fondo lo que Heidegger descubrió es que su connaturalidad con Nietzsche era grande, y que tomar en serio a Nietzsche era ir más allá de él; para lo que tenía que tomar pie en esa frase “hay que terminar con la venganza”.

El ser se revela así: en el tiempo y en el hombre; lo noético de la *physis* se manifiesta como mundo: el mundo es un sistema de referencias, de interconexiones. Pero luego está el que no es una manifestación completa de lo que es la tierra. Se da un momento en que la tierra concede algo, pero no todo; y es algo que se da con paz. Heidegger quiere dejar atrás las cuestiones del valor, del poder. Nietzsche es un immoralista, pero eso no impide la equivalencia en él de ser y valer. En Nietzsche la metafísica del artista, como superación de la moral, es la voluntad de poder. Y aquí no hay voluntad de poder. Lo que tenemos es un horizonte de referencia, en el que aparece el hombre, en relación con todo, sin ser tierra y sin ser inmortal. Aquí aparece la inmensa calma, aquí no hay envidia; algunos dicen que aquí hay mística.

Es manifiesto que la obra de arte tiene algo de mística. El mismo carácter simbólico de la obra de arte hace que sus revelaciones sean muy connotativas; y por lo tanto, claro, la inmediatez aquí se pierde, porque el símbolo no es intermediación, y la obra de arte es un símbolo: un centro de referencia, detrás del cual está el ser. Entonces hay que buscar otra navegación, otro camino para ir al ser.

Prescindamos ahora de esta cuestión, y fijémonos en el intento de hacer una ontología como una revelación. Nietzsche cree que ha tenido una nueva revelación. El Zarathustra es un anticristo clarísimo; eso es lo que tiene Nietzsche de utópico. La última comprensión de Nietzsche es bastante sorprendente: porque fíjense en que, si en vez de ser el hombre el que hace la obra de arte, el hombre fuera él mismo la obra de arte ¿qué pasaría? Si el hombre fuese la obra de arte, entonces sería la misma tesis de Heidegger en la obra que comentamos, pero antropológicamente considerada. Sería: dejemos que la obra de arte sea el artista. Ahora bien, Heidegger añade: objetivemos, prescindamos del sujeto y nos alejaremos más del valor y de la voluntad de poder; hagamos la separación entre el hombre y la obra de arte, y veremos el asunto con más claridad.

¿La maniobra heideggeriana tiene algún valor? Yo creo que tiene un valor, aunque no en el sentido de la cuaternidad. En una interpretación más correcta, a mi juicio, tendríamos que una *physis* es un salto a la consistencia, la proyección del verbo al sustantivo. Tales dice que la *physis* es el agua; y yo suelo expresar esa comprensión de la *physis* con el par agúa-agua. Verbo-nombre, asistencia del fundamento en presente; pero esta presencia del origen en su fruto comporta que en lo nominal no aparece por completo lo verbal. ¿Cómo la tierra constituye lo nominal (que sería el mundo)? El mundo se correspon-

de con el *nous*, pero no enteramente (algo se reserva: es la tierra); sin que por ello pase nada, es decir, pacíficamente, de un modo tranquilo. Pero a la vez obtengo lo permanente, porque aunque el fundamento no aparezca entero en el mundo, sin embargo es suficiente para asentar el nombre; de modo que la noción de inmortalidad (la permanencia) aparece ahí. Lo que me permite también darme cuenta de que yo no soy permanente, sino mortal.

6. ARTE Y LENGUAJE

Este planteamiento ¿qué tiene de aprovechable para la comprensión de la obra de arte? Yo lo descubrí dándole vueltas a Piero della Francesca. Ahí me pareció notar que había frescos, no óleos, cuando se trabaja con arenas y otros elementos; ahí entreví que la obra de arte es como el lenguaje de lo material: lo que brota de allí. Es decir que en rigor lo que hace el artista no es poner nada suyo sino exponer.

También me pasó en el museo de El Prado cuando iba en mi juventud a visitarlo. Una vez, saliendo del Prado, vi Madrid de otra manera: tenía la retina impregnada de armonías. A mí me gusta especialmente Goya: me parece que la armonía de colores que hay en Goya no la he visto jamás; no en Goya, sino en sus cuadros, claro: es como para estar viéndolos horas y horas.

Por tanto, una cierta sustantivación del arte en la obra me parece patente; y esa sustantivación es de índole revelante; es decir, la obra de arte es algo en la que lo depositado allí está casi vivo, está emergiendo de la misma obra; y por eso la obra de arte es manifestativa. Esto es algo muy analógico si se quiere, pero que ciertamente la obra de arte tiene; y por eso la contemplación artística cobra sentido desde la obra.

¿Cómo diría yo? Es que la obra de arte no es sólo artificial, no es puro artificio, mero artefacto; sino que es un depósito que está brillando desde sí, haciéndose ver; como la cantera de un sentido. Eso es lo que logra hacer el artista, si lo logra; posiblemente, ésa sea la gran inquietud del artista. Eso que Miguel Ángel le decía a Moisés, “habla”, me parece que no está justificado: me parece que hay un cierto depósito en la obra, tal que ciertamente habla, es decir, que el mármol está ahí diciendo algo. El arte es entonces algo así como un lenguaje. Piensen en una cinta magnetofónica: pues el arte es algo más perfecto que eso, está diciendo más.

El universo tiene más potencialidades que las que él mismo puede realizar. Por eso el arte es un complemento de la ciencia; la física dice cómo son

las cosas, pero no me dice cómo pueden ser. La esencia de lo material está sujeta al hecho de que el hombre la saque a relucir; y en ese sacar, el conocimiento es inmanente al hombre, pero el arte donde queda es en la obra.

Recuerden aquella frase de san Pablo: *en el universo las cosas están padeciendo*⁵. Ocurre como si el hombre hubiese dejado de cumplir su tarea, que es la de perfeccionar del universo diciéndole “habla”. La obra de arte sería entonces lo que llegaría a ser el universo si Adán no hubiera pecado; entonces el hombre lograría sacarle al universo más potencialidades, aquéllas que Dios le ha puesto para que el hombre las saque. Eso es parecido a la *physis* material, que a su respecto es torpona: porque el mundo está sujeto a la materia. A mí me parece que ésa es la función del arte: decir lo que hubiera ocurrido al universo si el hombre no hubiera pecado; y eso es lo que, en el fondo, dice también Heidegger: porque sin pecado no hay tragedia, no hay inquietud, hay paz.

Aquí lo importante, de todas maneras, es ¿qué significa una obra de arte? Yo creo que es esto: lo material que dice algo. Material, mientras no es obra de arte; luego se añade el arte, que entonces es una forma de lenguaje. Fíjense que lo primero que hizo Adán es ponerle nombre a las cosas y ¡ese nombre eran las cosas! No era algo convencional, era sacar a la luz la esencia de las cosas. Por eso lo nominal, en Heidegger, no es sólo lo lingüístico como expresión subjetiva; lo nominal está brotando de lo verbal, es *physis*. En el arte las cosas hablan. Por eso la obra de arte contribuye a aclarar el mundo, a decir que el mundo puede ser distinto de como es por sí mismo. El hombre es el perfeccionador del universo, el hombre activa al universo.

Hay una novela (de un polaco creo que es) en la que esto está visto. Se narra la muerte de un campesino, y cómo entonces las cosas claman por su dueño; todo lo que el campesino ha cultivado, el trigo, la tierra que él ha arado, clama y dice: ¡amo, no nos dejes! Esto es como una iluminación de lo que el hombre tiene que hacer en el universo. En la obra de arte hay una gran pureza, en tanto que lo que hay que hacer es acertar al actualizar los materiales empleados.

Así hay que completar a Aristóteles: porque él no tiene en cuenta que, en el *Génesis*, el hombre es el que nombra, y al nombrar la obra reluce. Es decir, la expresividad humana no afecta ya sólo al propio cuerpo, sino al universo mismo: que empieza a lucir cuando el hombre lo toca. Dios al hombre cuan-

⁵ Debe de referirse a *Romanos* 8,22: *omnis creatura ingemiscit...*

do “le toca” le infunde el espíritu. El hombre no es un ángel, un agente de la providencia, sino el rey del universo. El hombre es el amo, el señor, el pastor dice Heidegger; y por ello saca a las cosas de su sueño, y ese despertar es lo que se ve en la obra de arte.

¿Esto está más allá del bien y del mal? Sí, también. Esto no está en el orden de la moral, del perfeccionamiento humano; sino en el del perfeccionamiento del mundo. En el *Apocalipsis* (21,5) se dice: “Hago nuevas todas las cosas”. El hombre tenía que hacer nuevas todas las cosas, y si falla en eso es una misión incumplida. El hombre tiene, además de su cuerpo, un mundo que es suyo, y por eso lo saca a la luz. Al hacerlo así, no obra egoístamente, porque el destinatario no es él. Por eso el artista no puede ser egoísta; el artista vanidoso, el que quiere premios, que se le reconozca y demás, ése no es artista. El artista es el que actúa a favor de la obra, y el que lo logra.

La potencialidad del mundo es mucho mayor de lo que parece. No está abierta sólo al perfeccionamiento que la naturaleza consigue por su cuenta, sino que está abierta al perfeccionamiento de lo material por el hombre. Eso es la ciencia y la técnica, y eso también es el arte (la misma técnica tiene algo de artístico). El hombre tiene esta responsabilidad sobre las cosas. “Amo, te necesitamos”, ¿por qué? Porque eres el que nos cuidas, y al cuidarnos mejoramos y nos elevas. Fíjense en que por aquí la palabra cultura empieza a tomar otros matices: el hombre es el que cultiva el universo.

Fíjense también en que la idea de mito sale con el descubrimiento de la agricultura; antes no hay sapiencialidad mítica. El nómada ejerce la magia, pero no hace mitos, hace conjuros. El mito es un tipo de interpretación del fundamento como fundamento que funda, sí, pero casi no funda; porque ya pasó, y ahora abandona y deja a su suerte lo fundado; es decir, es la interpretación del mundo como cuasi-fundado, y por lo tanto como fluyente, sin sentido. ¿Por qué? Porque el hombre no le da su sentido, que se asigna más bien al pasado.

Pero si se lo da, por penetración, por verlo por dentro y sacarlo a la luz, entonces el hombre es como el partero. Actualiza una potencialidad de las cosas, ya que como esa potencialidad está sujeta a materialidad no se ha llegado a actualizar por sí misma. Por eso se dice que el artista es el transfigurador; aunque no: el proceso artístico no es de transfiguración sino de actualización. El hombre no tiene que transformar el universo, lo que tiene que hacer es activar sus potencialidades, actualizarlo. De aquí el respeto a la naturaleza. La obra de arte puede ser inmoral cuando se refiere a la persona humana, es decir, que su moralidad es argumental; pero no cuando se refiere a la materia.

Los anglosajones se alejan un poco de la metafísica del arte, pero yo creo que los críticos del arte dan una visión mucho más poderosa de él que los analíticos. Moore es un antecedente de la analítica del lenguaje; Wittgenstein no acaba de ver la intencionalidad. En cambio, san Buenaventura decía que hay una doble consideración de las cosas: *ut res* y *ut simil*; aquí ya está la idea de que las cosas son símiles de Dios. Es la leyenda de aquel fraile que iba por el jardín y les decía a las cosas: ¡callaos!, ¡callaos!; porque le hablaban mucho de Dios. Las cosas no son sólo cosas, sino signos de Dios; cuando son consideradas en este contexto del lenguaje, en el ámbito de los signos. Podemos recordar la frase de san Pablo de que lo invisible se ve en lo visible, que sirve para llegar a la demostración de la existencia de Dios.

Supongamos ahora que las cosas no sólo hablan de Dios, sino que hay que darles nombres a las cosas. Eso es algo propio de ese peculiar espíritu al que Dios crea y une al cuerpo, precisamente para que su relación con lo material sea muy estrecha. El hombre es un agente respecto del mundo, por encomienda divina; y si no fuera así caeríamos en un ecologismo craso: como que el hombre siempre que actúa estropea la naturaleza.

El hombre debe perfeccionar el mundo, y si no lo hace es por el pecado: entonces lo somete a explotación. El mundo es diferente de Dios, es creado y no se puede confundir con él; pero tampoco hay que reducirlo en exceso alejándolo del hombre. Porque la misión del hombre es una misión encomendada. Dios le dice al hombre: te doy la oportunidad de ser activo respecto del cosmos, aunque –si no lo haces tú– lo haré yo; de las cenizas de este mundo, de ellas haré otro. Es evidente que sin esta encomienda divina la aventura humana no tiene sentido; y eso late bajo la idea de Dios que se pasea por el jardín del Edén, con familiaridad con el hombre.

De manera que, finalmente, ven ustedes que el arte tiene un hondo significado cosmológico y humano.

ESTUDIOS
ARTICLES

